

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1985)

**Heft:** 4: Collaboration Meret Oppenheim

**Artikel:** "Les infos du paradis" : die Hallen für neue Kunst in Schaffhausen = Hallen für neue Kunst (The space of new art) in Schaffhausen

**Autor:** Sauer, Christel / Mangold-Vine, Gail

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679689>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

---

# «LES INFOS DU PARADIS»

---

## Die HALLEN FÜR NEUE KUNST in Schaffhausen

CHRISTEL SAUER

Im Mai 1984 wurden in Schaffhausen die «HALLEN FÜR NEUE KUNST» eröffnet. Das Gebäude, eine ehemalige Textilfabrik neben dem Museum Allerheiligen, stellte die Stadt Schaffhausen zur Verfügung; die Kunstwerke stammen zum grössten Teil aus der Schweizer Privatsammlung «Crex». Leiter der «Hallen für neue Kunst» ist der Künstler Urs Raussmüller, der auch für die Sammlung «Crex» verantwortlich ist. Seine engste Mitarbeiterin ist die Kunsthistorikerin Christel Sauer, die bereits in der Zürcher Ausstellungshalle «Ink» mit Raussmüller zusammenarbeitete. PARKETT bat Christel Sauer um ein Statement zu den Zielsetzungen der «Hallen für neue Kunst».

In Schaffhausen haben wir den Versuch unternommen, die aus jeder Kunstdiskussion bekannte Frage nach dem Verhältnis von Form zu Inhalt auf die Konzeption eines Museums zu übertragen und mit einer «organischen Verbindung» zu beantworten. Wir wollten eine ganz-

heitliche Situation schaffen, in der die Wirkung der Kunstwerke durch die Architektur unterstützt würde. Der reale Raum sollte zugleich einen geistigen Raum provozieren und eine Stimmigkeit erzeugen, welche die Kraft künstlerischer Haltungen physisch erlebbar macht. Die

Mittel dazu sollten die präzise Auswahl starker Werke und die unprätentiöse Klarheit der Architektur sein.

Es scheint, dass der Versuch gelungen ist und die «Hallen für neue Kunst» die Eindeutigkeit vermitteln, die uns vorschwebte. Entscheidend dafür ist vor allem der Entschluss zur konzentrierten Demonstration der neuen (gewöhnlich mit den Etiketten Minimal Art, Arte Po-



vera, Prozesskunst usw. versehenen) künstlerischen Entwicklung, die in den 60er Jahren nicht nur das Erscheinungsbild, sondern mehr noch das Verständnis von Kunst fundamental veränderte. (In diesem Sinn ist die Benennung der Hallen für neue Kunst durchaus programmatisch zu verstehen). Indem wir uns auf wenige richtungsweisende Künstler beschränkten, deren Werke sich durch die Zusammenstellung in hohem Masse selbst mitteilen, und indem die Architektur keine andere Funktion wahrnimmt als dem charakteristischen Platzanspruch der raumgreifenden Installationen Geltung zu verschaffen, kann sich ohne weitere Effekte die angestrebte Dichte allein aus der Kunst entwickeln.

Nachträglich sieht jetzt alles ganz logisch und naheliegend aus. Immerhin stand eine weite, unverbaute Fabrikhalle zur Verfügung, die sich (im Rückblick!) als Ausstellungsort für grossformatige Installationen geradezu anbot. Ausserdem hatten wir das Glück, aus dem reichhaltigen Fundus einer Sammlung von Kunst der 60er und 70er Jahre auswählen zu können. Aber wir hätten auf den fast 5'000 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche natürlich auch 50 Künstler vorstellen können statt 11 — es fehlte nicht an Werken; und es wären nur wenige Wände mehr erforderlich gewesen. Wir hätten auch andere «Stile» und Medien berücksichtigen oder die unterschiedlichen Möglichkeiten von Malerei demonstrieren können. Wir wären damit nur dem Rezept der meisten Museen gefolgt, ihren Besuchern eine Musterkollektion des neueren Kunstschaffens anzubieten. (Das lässt ja so viele von ihnen — mindestens im modernen Bereich — auch so austauschbar erscheinen.)

Doch es sollte eine Situation für die Kunst entstehen — und die «neue Kunst» verlangt entschieden nach neuen Strukturen. Es wäre absurd gewesen, zur Veranschaulichung einer Entwicklung, die sich den herkömmlichen Kategorien entzieht, ein weiteres Museum im traditionellen Sinn zu errichten. Zu den ent-

scheidenden Aspekten dieser Kunst gehört ja, dass sie sich selbst als offenes System versteht und dass ihre vielfältigen Erscheinungsformen als Vehikel von Ideen sich gegen die im konventionellen Sinn objekthafte Vereinnahmung wenden. Wenn die Äusserungen dieses veränderten («erweiterten») Kunstverständnisses heute so häufig missverstanden, auf eine rein ideologische Ebene reduziert oder als bereits historische Phänomene abgehakt werden, ist das nicht zuletzt die Folge einer verfälschenden Präsentationsweise.

Es reicht eben nicht, Installationen nur für die kurze Dauer zeitlich begrenzter Ausstellungen zu errichten und in den ständigen Sammlungen die Namen der entsprechenden Künstler allenfalls in Form von Echantillons präsent zu halten. Wer mit Kunst umgeht (das gilt vor allem für die offiziellen Institutionen), hat auch Verantwortung wahrzunehmen — und zwar nicht nur gegenüber den Künstlern und dem Publikum, sondern vor allem gegenüber der Kunst als Prinzip absoluten Verhaltens. Der notorische Hinweis der Museen auf Platzmangel ist kein Grund, schwierigen, unhandlichen Werken nur theoretische Daseinsberechtigung zuzugestehen. Platz zu schaffen ist ein lösbares Problem, vorausgesetzt, es fehlt nicht an Überzeugung für die entsprechende Kunst.

Und das ist vielleicht der entscheidende Punkt: Der Umgang mit Kunst vollzieht sich heute mehr denn je ohne klare Stellungnahmen. Zwar wird die existentielle Wichtigkeit der Kunst in unserer Gesellschaft oft und — mit Recht! — laut betont, aber der Kunst selbst werden nur beschränkte Möglichkeiten zur Entfaltung eingeräumt (viele dagegen zur Ausübung der unterschiedlichsten Alibi-Funktionen). Mit Entfaltung meinen wir einen Prozess, der durch Ort und Zeit bestimmt wird. Es ist ja nicht — und kann ja gar nicht sein — die einmalige Begegnung mit dem Kunstwerk (in einer Ausstellung zum Beispiel), die zu Verständ-

nis führt. Kunst ist auf Langzeitwirkung angelegt, und ein Kunstwerk, sofern es physisch existent ist, braucht einen Standort, an dem es immer wieder wahrgenommen werden kann. Und hierin zeigt sich die Verantwortung für die Kunst: dass aus der Fülle des künstlerischen Angebots eine überlegte und überzeugende Auswahl von Werken getroffen wird, dass diesen Werken ein ihnen gerechter Ort und viel Zeit gegeben wird, damit sie wirksam werden können. Als Folge entstünden Schwerpunkte, die unterschiedliche künstlerische Haltungen erfahrbar und Qualität sichtbar machen könnten. Der Einsatz für die Kunst fiele als Gewinn an den Betrachter.

In Schaffhausen ist mit geringem Aufwand ein solcher Schwerpunkt entstanden. Er gilt der Kunst, die nach unserer Überzeugung zum jetzigen Zeitpunkt mehr als jede andere verdient, dass ihrem Anspruch auf Da-Sein unter besten Voraussetzungen entsprochen wird. Es genügt nicht, dass legendäre Werke wie Sol LeWitts «Series A» von 1967, Carl Andres «Guggenheim Piece» (1969) oder «Das Kapital 1970-77» von Joseph Beuys nur per Photo lebendig gehalten werden. Diese Kunstwerke sind reale und ungeheuer komplexe Situationen — und allesamt reicher, frischer und «sinnlicher», als uns die Theoretiker glauben machen wollen. Vielleicht ist dies die grösste Überraschung in den Hallen für neue Kunst: dass gerade eine Entwicklung, der extreme intellektuelle Kühle nachgesagt wird, erstaunliche Kraft und ästhetische Vielseitigkeit offenbart. Zu lesen, dass Andres Skulpturen durch die Kriterien Masse und Material geprägt sind, ist eine Sache; die physische Erfahrung ihrer Wirkung zu machen, jedoch eine ganz andere. (Andres lapidare Feststellung: «In der Mitte eines Bleiquadrats zu stehen, vermittelt ein vollkommen anderes Gefühl als in der Mitte eines Magnesiumquadrats zu stehen», lässt sich in Schaffhausen in irritierender Weise nachvollziehen und ist nur ein Hinweis auf das weit über



den visuellen Eindruck hinausreichende Kunst-Erleben.) Oder im Fall von Sol LeWitt, dem sogenannten «Vater der konzeptuellen Kunst»: Es ist einfach, ihn als «Kopf-Künstler» auf seine Statements («Ideen allein können Kunstwerke sein...») festzunageln, wenn die Präsenz seiner Werke fehlt, die ihn als höchst vitalen, kreativen und vielseitigen Künstler ausweist.

Es gibt Künstler, bei denen bereits ein Werk genügt, um die gesamte Intention zu vermitteln. Bei Beuys kann das zum Beispiel so sein, oder auch bei Richard Long; entscheidend ist allerdings, dass es das «richtige» Werk ist. In den Hallen für neue Kunst sind die Künstler — quantitativ gesehen — entsprechend unterschiedlich vertreten. Aber da die meisten Installationen zusammen mit den Künstlern entstanden sind, ist weitgehend garantiert, dass die individuellen Haltungen in ganzem Umfang zum Ausdruck kommen. Robert Rymans 50 Bilder sind vielleicht das eindrucksvollste Beispiel, denn an keinem anderen Ort der Welt wird die ausserordentliche Komplexität seines formal reduzierten Werks so überwältigend evident. Gerade bei Ryman bedingt die Rezeption des einzelnen Werks die Kenntnis seiner ganzen konsequenten Entwicklung. Anders verhält es sich bei den italienischen Künstlern Ma-

**DA FÜR DEN BETRIEB DER «HALLEN FÜR NEUE KUNST» NUR PRIVATE MITTEL ZUR VERFÜGUNG STEHEN, SIND DIE ÖFFNUNGSZEITEN LIMITIERT: 2. MAI - 31. OKTOBER, DIENSTAG BIS SAMSTAG 15 - 17 UHR, SONNTAG 10 - 13 UHR. (TEL. AUSKUNFT: 053 52 51 5)**  
**SCHAFFHAUSEN IST VON ZÜRICH AUS IM ZUG ODER PER AUTO IN KNAPPE EINER STUNDE ERREICHBAR.**

rio Merz und Jannis Kounellis; hier ist es weniger die Vielzahl unterschiedlicher Einzelwerke als die Suggestivkraft ihrer auf den Ort bezogenen Installationen, die sich auf den Betrachter überträgt. Damit wird ganz offensichtlich, wie sehr Kunst mit Energie zu tun hat, wie sie Spannung zu erzeugen und Reaktionen auszulösen vermag.

Noch etwas anderes wird in den Hallen für neue Kunst verblüffend deutlich: die unterschiedliche Kunstauffassung gleichzeitig arbeitender amerikanischer und europäischer Künstler. Obwohl sich die Erweiterung des Kunstbegriffs — formal vor allem durch die räumliche Ausdehnung der Werke und die Verwendung «nicht-künstlerischer» Materialien geprägt — auf beiden Kontinenten fast gleichzeitig vollzog, sind die enormen Er-

scheinungsveränderungen der Kunst mit unterschiedlichen Zielen verbunden. In Europa hatten die gesellschaftspolitischen Ideen der 60er Jahre wesentlichen Einfluss auf die Absicht der Künstler (Beuys, Kounellis, Merz...), mittels ihrer Werke Bewusstseinsprozesse auszulösen und so auf eine mögliche Veränderung verhärteter Gesellschaftsformen hinzuwirken. Bei den amerikanischen, besser: den New Yorker Künstlern (Andre, LeWitt, Judd, Ryman...) spielen solche Überlegungen überhaupt keine Rolle. Ihnen geht es ausschliesslich um die Erneuerung der Kunst aus der Kunst.

Natürlich verdienen alle Aspekte, die hier angetippt (oder auch nicht berührt) werden, ausführliche Auseinandersetzung. Aber es geht ja vor allem darum klarzumachen, dass Auseinandersetzung sofort entsteht, wenn die Möglichkeit dazu gegeben ist, wenn ein Museum (man könnte es auch anders nennen) als Forum zwischen dem Sender «Kunst/Künstler» und dem Empfänger «Betrachter» funktioniert! Dass die Voraussetzungen dafür gar nicht so schwer zu erfüllen sind, zeigt sich in Schaffhausen. Aber die Hallen für neue Kunst verkörpern nur eine Möglichkeit unter vielen — an anderen Orten sind andere Formen (Museen?) und Inhalte (Kunstwerke) nicht nur denkbar, sondern nötig.

## HALLEN FÜR NEUE KUNST (THE SPACE OF NEW ART) in Schaffhausen

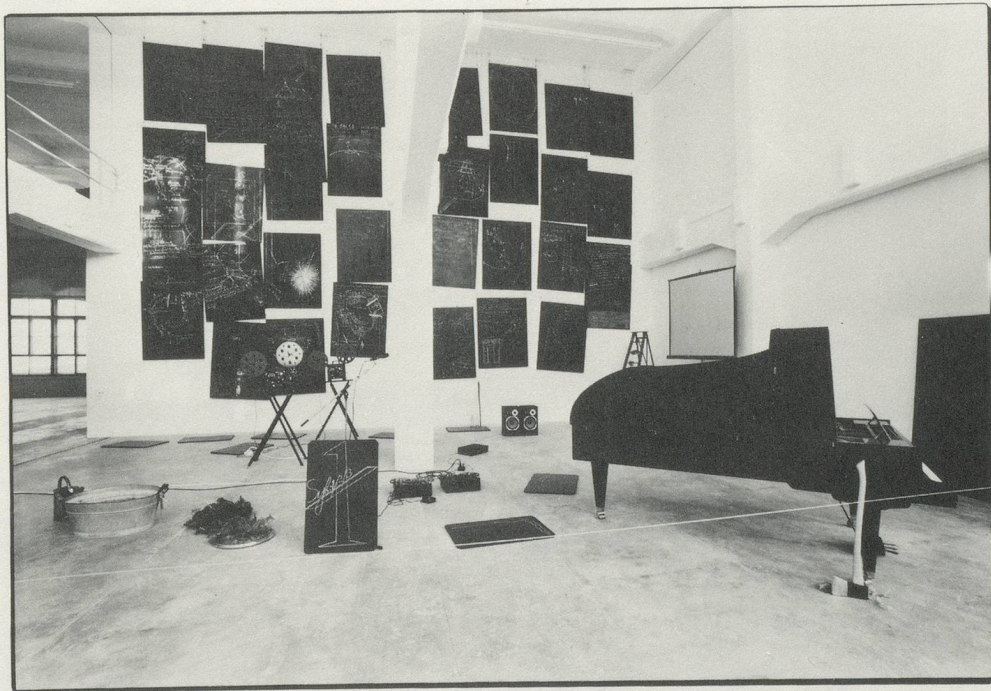
CHRISTEL SAUER

«HALLEN FÜR NEUE KUNST» (THE SPACE OF NEW ART) opened in Schaffhausen in May, 1984. The building, formerly occupied by a textile factory, is next to the Allerheiligen Museum and was made available by the city of Schaffhausen. The works of art shown are, for



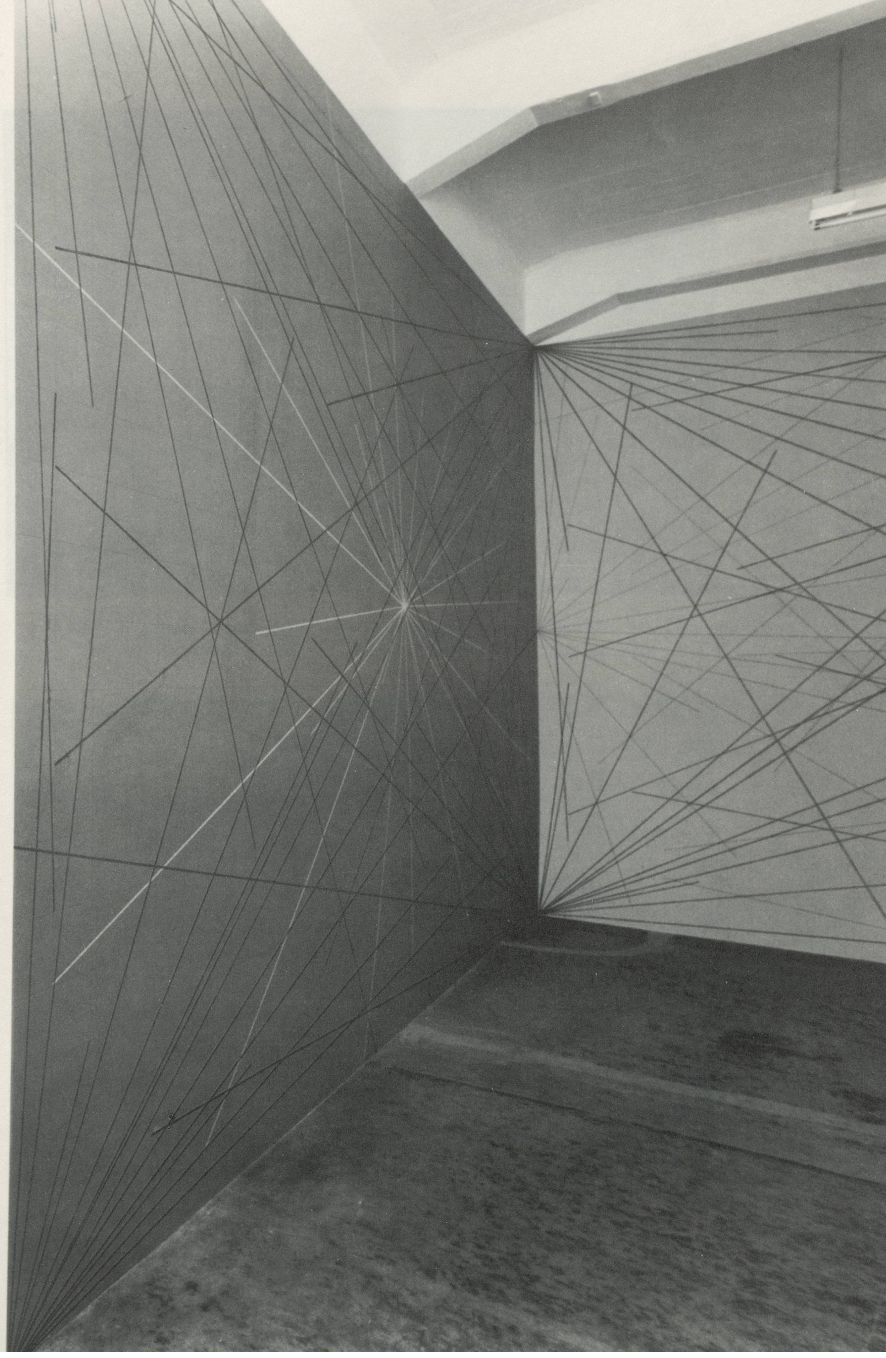
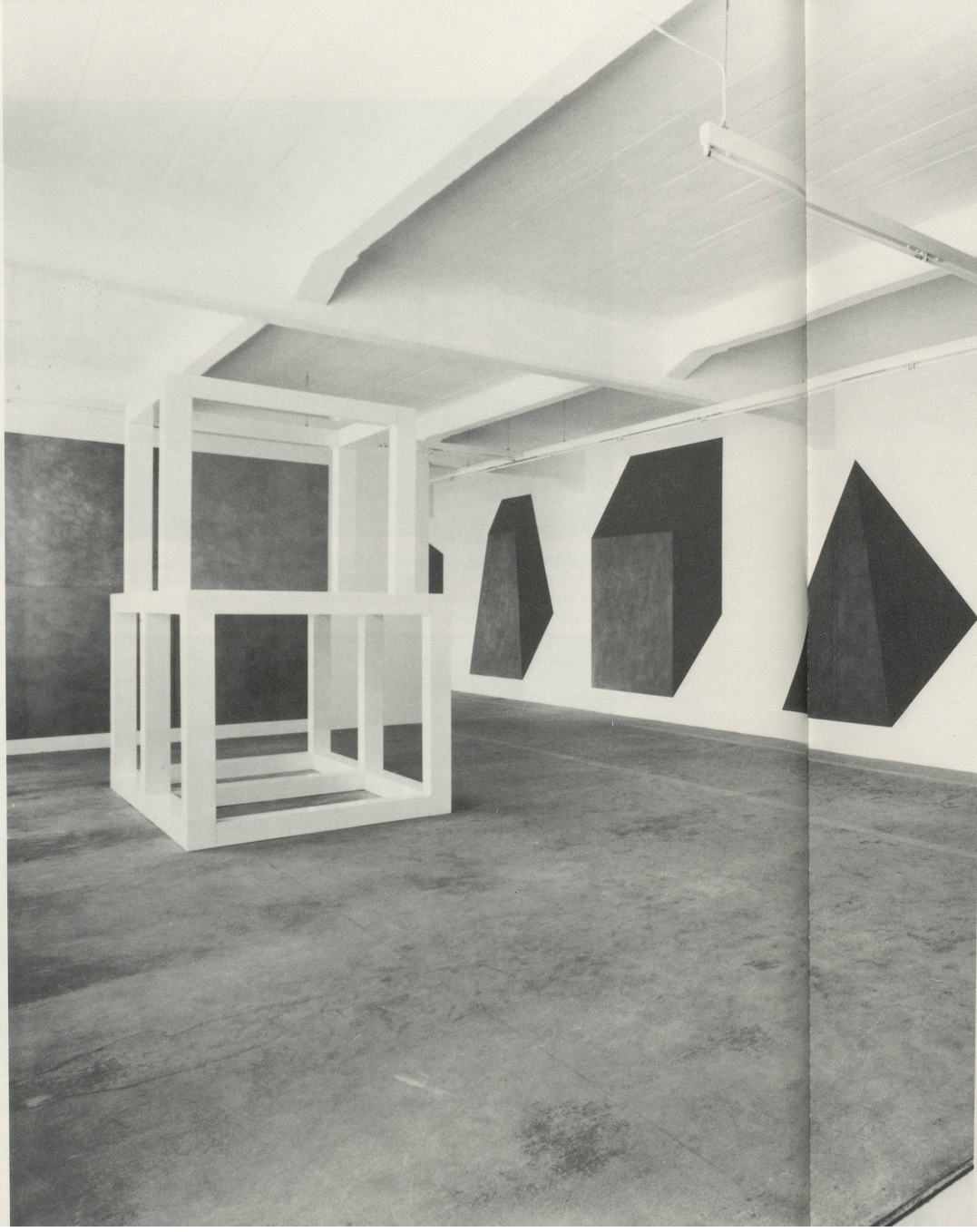


*RICHARD LONG, Wood Fire Circle / Holz Feuer Kreis, 1981, ca. 346 pieces of wood / ca. 346 Holzstücke, Ø 880 cm / 29'*

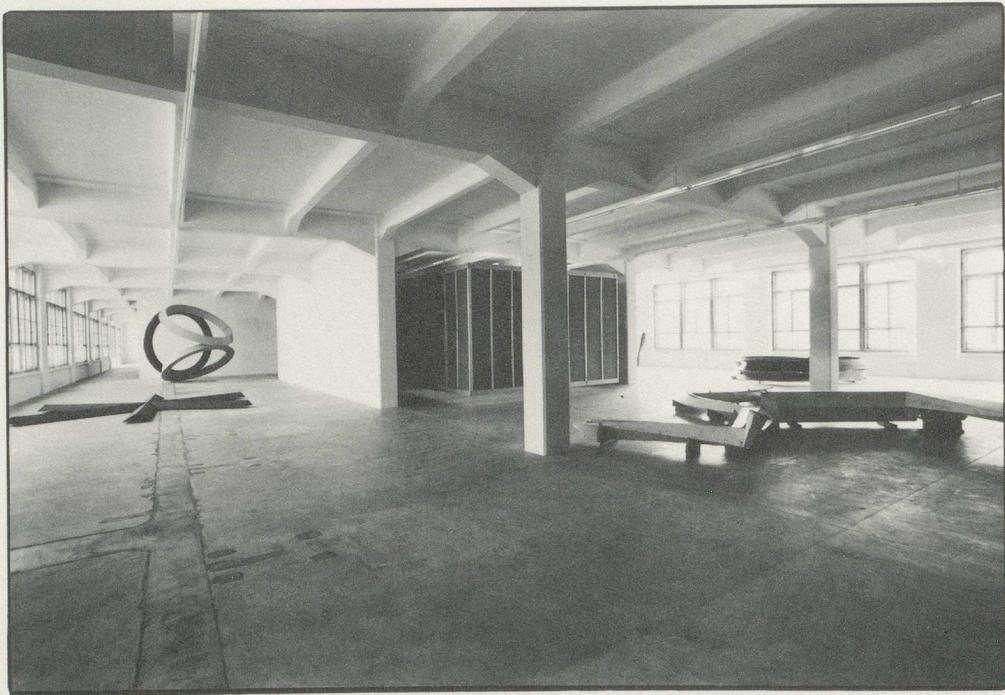


*JOSEPH BEUYS, Das Kapital 1970 - 1977*

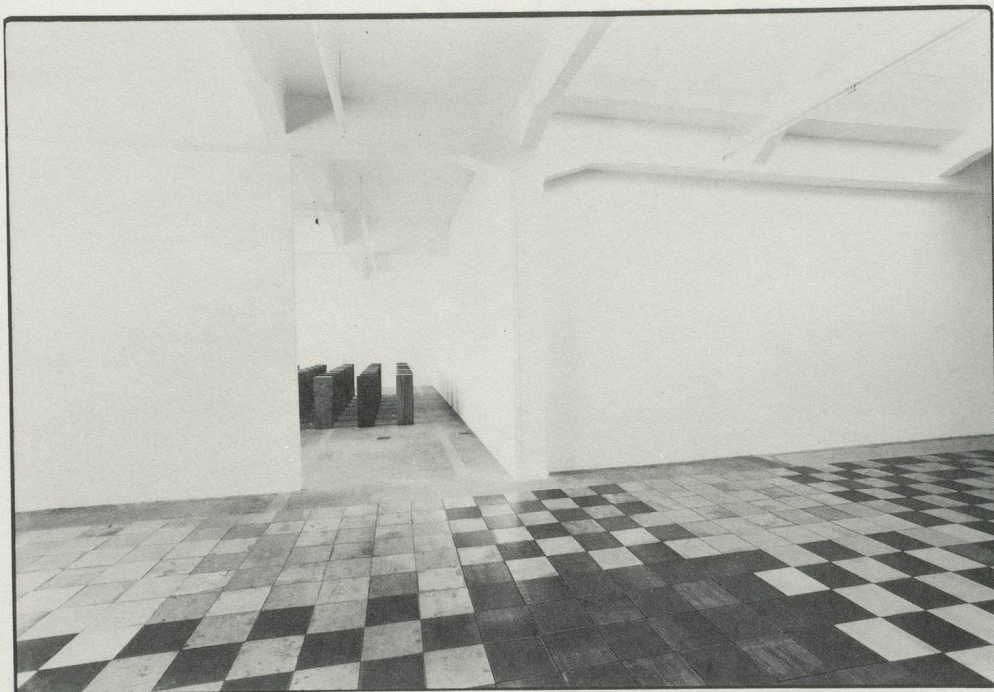






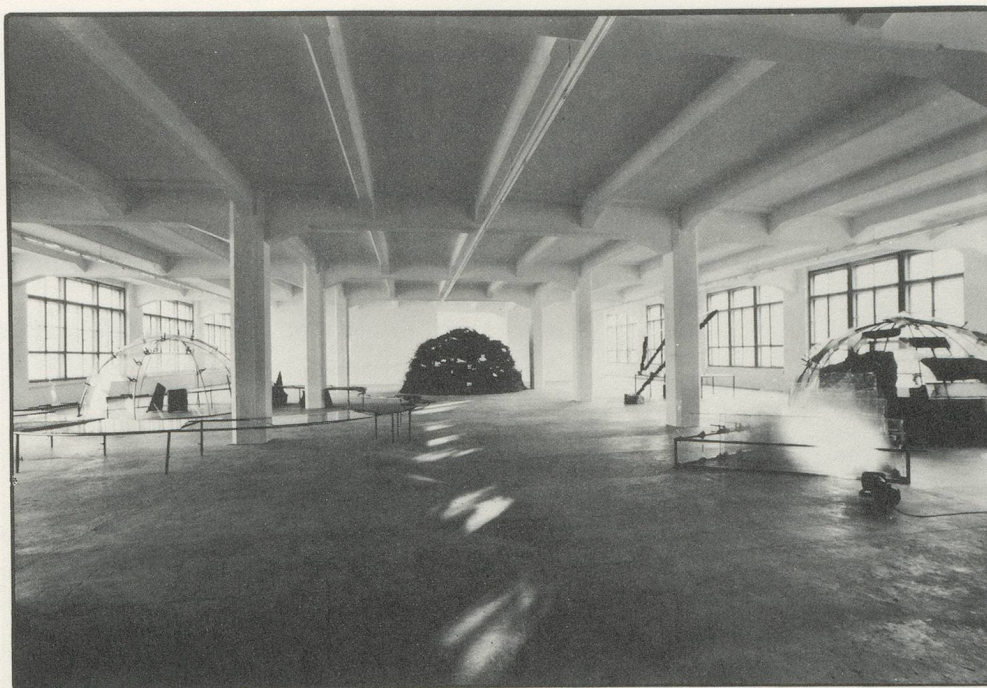


*BRUCE NAUMAN*, links: zwei Arbeiten «ohne Titel» von 1978 in Gusseisen bzw. Fiberglas /  
*left: two works «Untitled» of 1978 in cast iron and fiber glass. Rechts / right: Floating Room, 1972.*

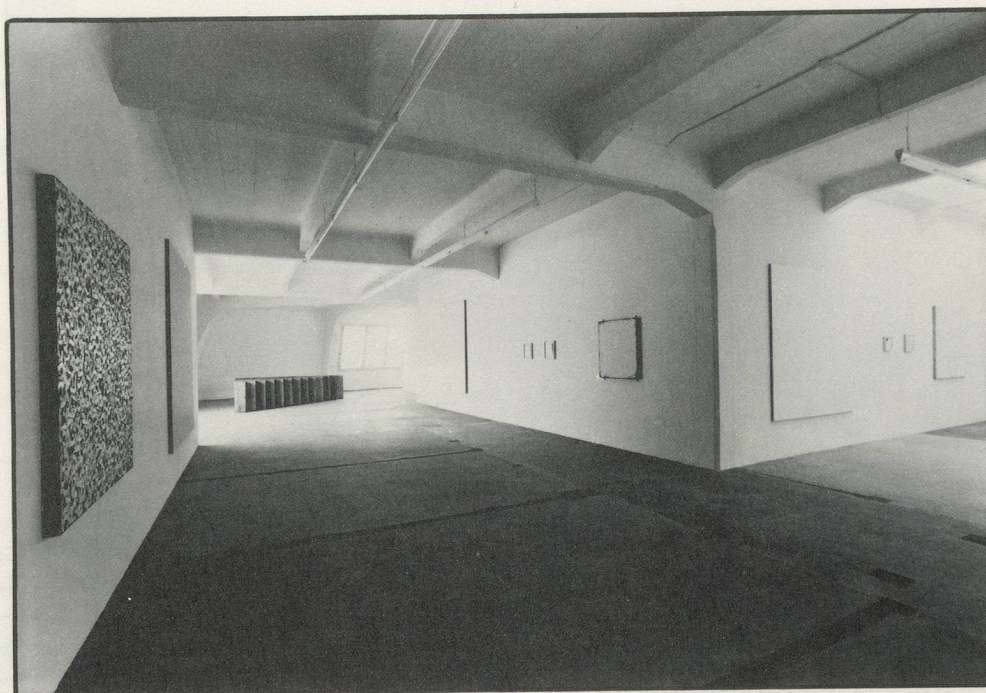


*CARL ANDRE*, 27 Pieces of Work (Guggenheim Piece), 1969, und / and Siloh, 1980



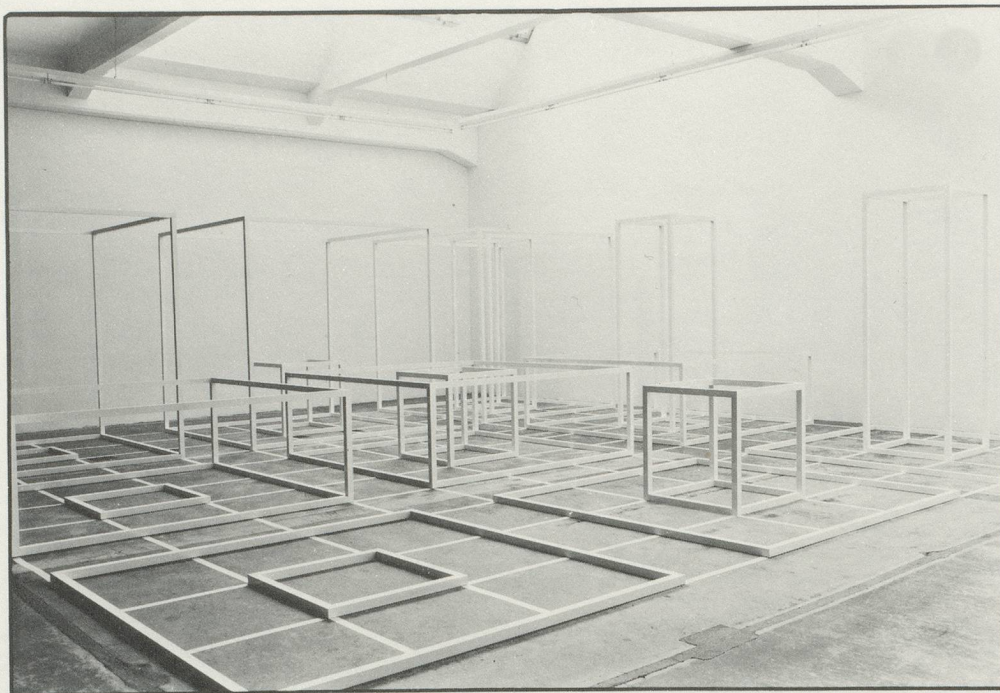


Blick in das «Villaggio» von MARIO MERZ mit Arbeiten von /  
*View of the «Villaggio» by Mario Merz with works from 1976, 1977, 1979, 1980, 1984*



Bilder von / *paintings by ROBERT RYMAN*, und / and «Sum Thirteen», 1979, von / by CARL ANDRE





*SOL LEWITT, Series A, 1967, Aluminium und Klebestreifen / aluminium and adhesive tape,  
743,75 x 743,75 x 205 x 75 cm / 292 4/5 x 292 4/5 x 80 7/10 x 29 1/2 "*



*(Photos: Jean-Michel Neukorn)*

*JANNIS KOUNELLIS, Metamorfosi, 1978/1984, Gips, Tisch, Holz und Steine / plaster, table, wood and stones (der Tisch und die Gips-  
fragmente stammen aus Kounellis «Apollo»-Arbeit von 1973 / the table and the fragments of plaster come from Kounellis' «Apollo» work of 1973)*



the most part, from the private Swiss «Crex» collection. The director of «Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art) is an artist, Urs Raussmüller, who is also responsible for the «Crex» collection. His closest collaborator is art historian Christel Sauer, who had earlier worked with Raussmüller at «Ink», an exhibition space in Zurich. PARKETT asked Christel Sauer for a statement of «Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art's) goals.

In Schaffhausen, we applied the classical art historical question of form versus content to the concept of the museum and came up with the idea of organic relation. We wanted to create a total situation, in which the architecture would heighten the effect of the art. The real space was meant both to stimulate a sense of the spiritual and generate an atmosphere in which the power of artistic representation could be physically experienced. We hoped to achieve this with a strong, precise selection of art works and clear, unpretentious architecture.

It seems that our experiment has succeeded, and that «Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art) conveys the straightforwardness of our intent. A significant factor in this was undoubtedly the decision to concentrate on new developments (to which the labels Minimal Art, Arte Povera, Process Art, etc. are usually appended) which in the sixties changed

not only the appearance of art, but fundamentally changed our understanding of it. (In this sense the name Halls for New Art is entirely programmatic). In that we limited ourselves to only a few seminal artists whose works largely speak for themselves, and in that the architecture had no other function than the characteristic one of providing maximally effective space for the installations, the concentrated effect we were seeking could be developed from the art alone.

In retrospect, all this seems very logical and obvious. A huge, open factory space was at our disposal; it was, we see now, ideal for large-scale installations. We were, furthermore, in a position to choose whatever we wanted to show from a sizeable collection of art of the sixties and seventies. We could have — in nearly 5000 square meters of exhibition space — shown 50 artists instead of 11; we had the art, and it could have easily been accommodated if a few more walls had been erected. We could as well have chosen to show other artistic tendencies and media, or the various possibilities within the single medium of painting. Had we done so, we would have done what most museums do: give visitors a representative sampling of contemporary artistic production, a practice which makes many museums, at least as far as the moderns are concerned, seem interchangeable.

What we wanted to achieve was a situation which favoured art — and «new art» unequivocally requires new structures. It would have been absurd to want to show in a traditional manner art which evades the usual categoriza-

tions. One of the decisive factors of the new art is precisely that it perceives itself as an open system and that its numerous embodiments are vehicles for ideas which protest against art as object in the conventional sense. If the expression of this different, more «advanced» appreciation of art is so widely misunderstood today, reduced either to a purely ideological plane or checked off as a historical phenomenon, not the least of the reasons is that the art itself is misleadingly presented. It isn't enough to show installations for the limited time span set by exhibit dates, and to include the names of the artists like samples in the rosters of extant collections. Those involved with art (and this concerns primarily those associated with official institutions) have a responsibility, not only towards the artists or the public, but above all to art as an absolute principle. The notorious excuse museums use — lack of space — is no reason to accord difficult, unwieldy pieces only theoretical acknowledgement. Lack of space is a problem which can be solved — provided, of course, that conviction for the art in question is present.

That is perhaps the decisive question: that involvement with art seems less than ever to require the taking of a clear position towards it. The existential importance of art in our society is often — and rightly! — propounded, but the art itself is given only limited means for self-realization. (This limitation does not extend to art's various alibi functions). By self-realization we mean a time and place-related process. It isn't — it cannot be — a one-time confrontation with a work of art, in an exhibit, for



AS «HALLEN FÜR NEUE  
KUNST» (THE SPACE FOR NEW  
ART) IS PRIVATELY FUNDED, THEY  
ARE OPEN ONLY PART OF THE YEAR,  
FROM MAY 2ND TO OCTOBER 31ST,  
TUESDAY THROUGH SATURDAY  
FROM 3-5 P.M. AND 10.A.M. TO 1.P.M.  
ON SUNDAY. FOR INFORMATION,  
PHONE 053 52 51 5.  
FROM ZÜRICH, SCHAFFHAUSEN MAY  
BE REACHED BY TRAIN OR BY CAR IN  
JUST UNDER ONE HOUR.

example, which will bring understanding. For the meaning of a work of art to take effect requires time; thus, the work of art, insofar as it exists physically, needs a place where it can be seen again and again. This is where a sense of responsibility to art comes in. From the large quantity of artistic production, a considered, convincing selection of work should be made, and that selection, in order to be effective, shown over a long period in an appropriate place. Inevitably, then, focal points will emerge which allow consideration of the various artistic stances and the quality of the work. Such an effort with regard to art can only benefit the viewer.

In Schaffhausen, we were, with limited effort, able to create such a focal point. We did so with art which today, in our view, deserves more than any other to have its claim to existence fulfilled under the best of circumstances. It isn't enough to keep legendary works like Sol Le Witt's «Series A» (1967), Carl Andre's «Guggenheim Piece» (1969) or «Das Kapital 1970-77» by Joseph Beuys alive only through photographs. These works are real and incredibly complex situations, much richer, fresher and more sensuous than theoreticians would have us believe. This may be the biggest surprise at «Hallen für neue Kunst (the Space for New Art): that a development considered to be cool and intellectualized is in fact so powerful and aesthetically varied. To read that Andre's sculpture is characterized by mass and material is one thing; to physically experience its effect is another. (Andre's simple assertion that «stand-

ing in the middle of a lead square is a totally different experience from standing in the middle of a magnesium square» can be tested at Schaffhausen, and brings with it a taste of what an experience of art which surpasses the merely visual can be). In the case of Sol Le Witt, the «father of concept art», it is easy, based on his statements («Ideas alone can be works of art...»), to write him off as a mere conceptualist in the absence of the work itself which reveals him to be a vital, creative and multifaceted artist.

There are artists whose global artistic intentions can be culled from only one work to be made clear. Beuys, or Richard Long, are cases in point. The crucial factor clearly lies in showing the «right» work. In «Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art), artists are, accordingly, given different quantitative representation. But as most installations have been put up under the artists' supervision it is fair to assume that the entire range of each individual voice finds expression. Robert Ryman's 50 pictures are perhaps the most impressive example; nowhere else in the world is the extraordinary complexity of his formal reductions so overwhelmingly evident. To understand each individual work one must understand Ryman's entire development. It is different with the Italians Mario Merz and Jannis Kounellis: with them, the force of suggestion comes from place-related installations, not from a group of different single works. In its creation of tension and subsequent release, art much resembles energy.

«Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art) makes another thing abundantly clear, and that is the different approach manifested by European and American artists during the same time span. Although the broadening of the definition of art — formally, mainly in the expansion into space and the use of untraditional materials — took place almost simultaneously on both continents, the enormous changes in the appearance of art are tied to different goals. In Europe, the socio-political ideas of the sixties had an important influence on the intentions of such artists as Beuys, Kounellis or Merz to create a state of consciousness through their works and attempt to change hardened social norms. With the Americans, or rather New York artists (Andre, Le Witt, Judd, Ryman...), such considerations played no role whatsoever. They were exclusively concerned with the renewal of art through art.

Clearly, all the points I've touched on here, as well as several I haven't, merit thorough exploration. But the important thing to establish is that artistic involvement follows naturally when a museum (although it needn't be called this) can act as a medium for the transmitter («Art/Artist») and the receiver («Viewer»). That the requirements to do this aren't that difficult to meet has been demonstrated in Schaffhausen. But «Hallen für neue Kunst» (the Space for New Art) represents only one possibility among many. In other places, other forms (museums?) and contents (art works) are not only conceivable but necessary.

(Translation: Gail Mangold-Vine)